

ANIME ADAPTANDO (Y COMPLEMENTANDO) ALTA LITERATURA. EL SUFRIMIENTO DE “LA DAMA DE LA SEXTA AVENIDA”¹

Antonio Míguez Santa Cruz²

Anime adaptando (y complementando) alta literatura. El sufrimiento de “La dama de la sexta avenida”

Resumen: Aunque sea paulatinamente, la animación japonesa se está despojando de su connotación negativa. Autores como Hayao Miyazaki han elevado el Anime por encima de muchos perjuicios, y algunas de sus obras incluso consiguen alcanzar una profundidad psicológica y artística más allá de las películas “live”. Este es el caso de Gisaburo Sugii y Osamu Dezaki, dos autores que, adaptando el Genji Monogatari respectivamente, completan la visión de un personaje vital para comprender tanto lo fantasmático como el papel de la mujer en la cultura japonesa: Rokujō no Miyasudokoro.

Palabras clave: Literatura, anime, adaptación, ampliación, feminismo.

Anime Adapting (and Complementing) High Literature. The Suffering of “The Lady from the Sixth Avenue”

Abstract: Japanese animation, although gradually, divests itself of its negative connotation. Authors like Hayao Miyazaki have upgraded Anime beyond many prejudices, and some of their works even achieve a psychological and artistic profundity aside from “live” films/movies. This is the case of Gisaburo Sugii and Osamu Dezaki, two authors that, adapting Genji Monogatari respectively, have achieved a broad and complete vision of a vital character to understand the ghostly thing in Japanese culture: Rokujō no Miyasudokoro.

Key words: Literature, anime, adaptation, enlargement, feminism.

1. Introducción

Al igual que sucede con *Don Quijote de la Mancha*, ningún film ha llegado a recrear plenamente la magnificencia del Genji Monogatari. Las causas pueden ser varias, pero quizá las más concluyentes sean la extrema dificultad para plasmar la sensibilidad de la obra y su prolijidad narrativa. Con todo y ello, hablamos de uno de los relatos con más versiones “cinematográficas” en toda la historia del celuloide nipón, aunque es justo

¹Fecha de recepción: 14/12/2015.

Fecha de aceptación: 20/12/2015.

²Profesor Colaborador Honorario, Departamento de Historia Moderna, Contemporánea y de América, Universidad de Córdoba; ✉ l42misaa@gmail.com.

apuntar que la enorme mayoría de estas adaptaciones corresponden al primer cuarto del siglo XX. En consecuencia, la inherente teatralización de la época alejaría de tal forma a los primeros *genjis* de las películas actuales que sería complicado hablar de Cine y no de teatro filmado, pero eso nunca podremos llegar a debatirlo abiertamente debido a la pérdida de las copias en el catastrófico terremoto de Kanto de 1923 (Ritchie 2005:45).

Así las cosas, habríamos de esperar veintiocho años a que Kōzaburō Yoshimura dirigiese *The Tale of Genji* (Genji Monogatari, 1951) la primera adaptación de la obra de Murasaki con un lenguaje cinematográfico moderno. Pero lo verdaderamente desalentador es la ausencia de trabajos reseñables más allá de mediocres *doramas*³ o films menores como *La historia de Hikaru Genji* (Sennen no koi- Hikaru Genji Monogatari, 2001) o *El cuento de Genji* (Genji Monogatari: Sennen no mazo, 2011).

Respecto a los *pros* de tales producciones podemos apuntar que, al menos, albergan la voluntad de acercarse de la mayor forma posible al texto escrito. En este sentido deberíamos encuadrar dos películas de ciento cuarenta minutos de metraje, detalle que posibilita indagar en aspectos poco más que anecdóticos, como por ejemplo la mención de amantes hasta ahora desaparecidas en anteriores y futuras producciones –la hija del príncipe Hitachi con su prominente nariz (Shikibu 2006: 219)– o el esfuerzo por recrear el periodo Heian y sus costumbres convenientemente –importancia de la poesía y el paso de las estaciones, el juego del *kemari*...⁴.

De cualquier forma, la más o menos esforzada recreación de un contexto histórico para nada asegura evocar la complejísima atmósfera del original literario. Sin embargo, en el país del *Manga* y el *Anime*, una obra de la notabilidad del Genji necesariamente tendría cabida en estos soportes, si bien es cierto que ambas versiones tardaron mucho en aparecer. La primera de ellas la dirigió Gisaburo Sugii y se llamó *The Tale of Genji* (Murasaki Shikibu: Genji Monogatari, 1987), obra clave tanto por adaptar óptimamente

³ Series de poco presupuesto de perfil telenovelesco rodadas en la industria asiática.

⁴ Popular juego entre la nobleza cortesana que consistía en no dejar que una pelota cayese al suelo dándole patadas entre varios participantes.

una de las mayores obras literarias de la historia como por proceder de uno de los padres de la animación japonesa.

Nacido en Shizuoka durante plena *Segunda Guerra Mundial*, Sugii llegaría a colaborar con monstruos como Osamu Tezuka y Rintaro⁵ en la dirección de la pionera *Astroboy* (Tetsuwan Atom, 1963). Ya en plena madurez, y tras alcanzar el éxito con series de animación míticas como el *chambara* de corte fantástico *Dororo* (Dororo to Hyakimaru, 1969) o el aclamadísimo *spokon Bateadores* (Tatchi, 1985), adaptó el cuento de Murasaki por medio de una película de extensión media, pero que plasma a la perfección el carácter melancólico del universo de Murasaki.

Por otra parte, es fácil imaginarse cómo las solemnes características y la naturaleza adulta de una novela tan compleja dificultarían su adaptación en formatos presuntamente orientados hacia los jóvenes. No obstante, entre la enorme diversidad de géneros dentro del manga, hay algunos en los que la historia de Hikaru se podría ejecutar sin ningún tipo de trauma; así el *josei* (女性) y el *shōjo* (少女), cuyos significados son respectivamente *femenino* y *mujer joven*, desarrollan historias específicamente para *ellas*, y he aquí el lienzo perfecto para llevar nuestro relato al mundo del cómic.

Tiempo después de que Waki Yamato⁶ triunfara con su manga surgió un proyecto de *Fuji Television* para llevarlo al anime, pero el encargado de la dirección, Osamu Dezaki,⁷ decidiría finalmente apoyarse en la obra original y no en el cómic. Así nació años más tarde la serie de animación *The Tale of Genji* (Genji Monogatari Sennenki, 2009), bajo nuestro punto de vista la traslación más completa de entre las existentes junto a la de Gisaburo Sugii.

⁵ Ambos forman parte esencial de la primera generación de animación japonesa. De hecho, a Osamu Tezuka, autor de *Buda* o *Adolf*, se le conoce popularmente como el *padre del manga*.

⁶ Artista *mangaka* reconocida por trabajos como *Mon Cherie CoCo* (1971).

⁷ Curiosamente colaborador en *Astroboy* con Gisaburo Sugii, director de la película de animación de 1987.



Fig. I. Portada del Manga de Yamato.

El objetivo de nuestro estudio será poner en valor las posibilidades artísticas del hasta hace poco vilipendiado anime, demostrando cómo dos de sus muestras han llegado mucho más lejos que sus contrapartidas *live* en la recreación y plasmación de, quizá, la primera gran *Novela de la Historia de la Literatura*. Para ello utilizaremos como hilo conductor un personaje especialmente relevante para Shikibu, la Dama de la Sexta Avenida, Rokujō no Miyasudokoro. La cuestión ha de ponerse de relieve porque en el caso del ya fallecido Osamu Dezaki se llega a cubrir un vacío narrativo de la obra original: el momento en que Genji y Rokujō se conocieron.

2. Sugii



Fig. II. Sugii consigue realzar el otoño como un hito fundamental para entender el “Genji”.

La excelente animación que consiguió imprimir el equipo de Sugii a su film es un vehículo para conseguir recrear ambientes bellos y lúgubres a un tiempo, casi siempre valiéndose de la noche y el crepúsculo como vías para el desarrollo de la acción, y aplicando una paleta de bellos colores fríos u ocres que imbuían de una solemne decadencia el entorno de los personajes –a esto los japoneses lo llaman *Yūgen*⁸–.

Por otra parte, la cortedad del metraje de la película no impide que se recojan episodios icónicos e incluso ausentes en otras adaptaciones. En este sentido podríamos nombrar el coloquio de los señores sobre la idealidad de la mujer durante la noche

⁸ La traducción literal del concepto *Yugen* (幽玄) es muy difícil. En algunos casos se trata de toda la complejidad que puede acarrear un concepto usado en poesía, mientras que en el teatro Noh es aplicado a la elegancia del movimiento de las mujeres y a la beldad en los estampados de sus vestidos. Sin embargo, en el *Genji Monogatari* se refiere a un hondo y complejo sentido de la belleza que hay detrás del abatimiento y congoja propios del género humano.

tormentosa, el rapto de Murasaki⁹ y, sobre todo, el incidente de los carruajes entre Aoi y Rokujō, sin duda uno de los episodios más recordados de la novela (Shikibu 2006:280).

Yendo a lo que nos interesa, la Rokujō de la película es prácticamente un fiel reflejo de su contrapartida literaria, una mujer atormentada tanto por el amor imposible sentido hacia Hikaru como por sus complejos sociales¹⁰. Debemos recordar que el caso de este personaje es especial porque soportó un fuerte desequilibrio entre su *honne* y *tatema*.

El *honne* (本音) atañe a todo el conjunto de sentimientos y anhelos perseguidos por alguien según la compleja cultura japonesa. La princesa de la Sexta Avenida ansiaba el amor de Genji por encima de todas las cosas, y, una vez dado por perdido, proyectó la venganza como método para paliar sus angustiosos celos.

No obstante, su *tatema* (建前), literalmente *superficie* o imagen proyectada en público, había de ser intachable dada su pertenencia al tercer rango. Así, las pasiones y la imagen pública iban por separado hasta un límite incomprensible para la mentalidad occidental, y debido a esta descompensada confrontación, junto al hecho de que el ímpetu y los celos fuesen un pecado central para el budismo (Yusa 2002: 43), nació el *ikiryō* en el seno de Rokujō, una fuerza esencialmente maligna escindida del cuerpo en forma de fantasma o espíritu, salvo con la particularidad de que surgió de alguien *muerto en vida*.

Respecto al resto de recreaciones fílmicas del personaje, destaca la moderación de Sugii al recrear el aparato *fantasmático*, que prácticamente se diluye en el profundo tono onírico y psicológico de la cinta. De no conocer previamente la historia, el *ikiryō* sería difícil de discernir entre una manifestación sobrenatural o una de las varias ensoñaciones del protagonista. De hecho, Genji se ve acosado por dos ilusiones recurrentemente; la de un *haori*¹¹ rosáceo suspendido en el aire del que se desprenden hojas de cerezo y otra donde aparece un cerezo mismo de enormes proporciones.

⁹ Estamos ante la única adaptación que lo muestra.

¹⁰ En la primera escena junto a Genji se lamenta de no haber conocido a Hikaru unos años antes.

¹¹ Prenda típicamente japonesa mezcla entre kimono y capa que se lleva por encima del kimono convencional. Sus estampados normalmente son más simples o bien no existen.

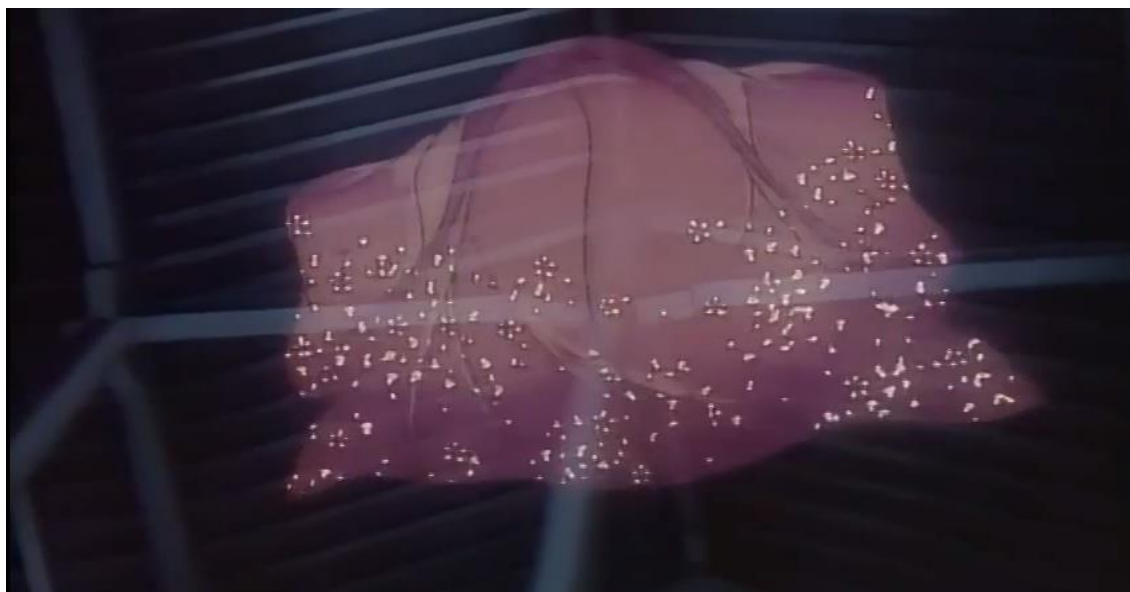


Fig. III. *Haori* rosáceo, evocación figurada del tormento femenino.

Como el lector conocerá sobradamente, Yugao¹² fue la primera víctima del espíritu de Rokujō, pero en la escena planteada por Sugii la dama muere cuando Genji percibe la aparición del haori. En este sentido ¿la prenda sería la forma en que se presenta el ikiryō? Es difícil afirmarlo con rotundidad, máxime cuando Rokujō sí que poseyó convencionalmente a Aoi. El recurso utilizado por el director aquí fue muy elegante; de presentar el escenario del parto de la esposa de Genji se pasó al palacio de la Sexta Avenida, donde Rokujō escribía un poema. Al “sentir” que el nacimiento de Yugiri¹³ era inminente su trazó descarriló hasta delinear una lengua de tinta corrida que invitaba a pensar que su *consciencia* la abandonaba.

Es muy interesante este concepto, pues el ser social y artístico de Rokujō se quiebra durante el ejercicio pleno de sus facultades caligráficas para dejarse dominar por *su otro yo*, el ikiryō, su parte instintiva y asocial. A continuación se sucede un *plano entero* con la dama de pie e inmóvil en medio de su habitación, que se alterna con un bonzo rezando en el palacio de Sanjo; finalmente volvemos a la casa de la Sexta Avenida mostrando exactamente la misma imagen aunque esta vez sin Miyasudokoro. La soledad del

¹² Joven amante de Genji y objeto de los celos de Lady Rokujō.

¹³ Hijo de Genji y su esposa oficial Aoi.

encuadre sugiere que, de alguna manera, su propietaria abandonó el aposento para ofuscar a su rival, algo que se concreta más tarde, cuando el reflejo de Rokujō aparece en el agua¹⁴ de un pequeño balde usado en el parto, para a continuación torturar a Aoi tirándole de su cabellera.

Aquí la forma del fantasma es exacta a la del personaje, sin denotar ningún tipo de deformación más allá de la semi-transparencia insustancial¹⁵. Esta será la última vez que Rokujō se aparezca de una forma tan explícita, ya que, si bien en la película no se muestra la muerte de Murasaki¹⁶, sí que ésta se deja entrever por medio de un pétalo de *sakura* que le cae a la joven dama mientras duerme¹⁷.

Es muy interesante poner en relación el trauma de Genji con las mujeres y el complejo de Rokujō, que parecen fusionarse mediante el recurso de los pétalos de cerezo y el árbol. Ello evoca una persecución de la belleza personificada en el ideal femenino del príncipe, rastreador de sombras que le proporcionasen el afecto que su madre nunca le dio, y deseando amar a Fujitsubo¹⁸, o, en su defecto, a mujeres que se le parecieren por encima de cualquier cosa. Aquí es muy importante el papel de la *copia*, y de la frustración inherente a amar algo parecido al original pero que en realidad es tan sólo un reflejo. Tales sentimientos provocan un auto-compadecimiento del individuo, que cae preso de una profunda afectación e inestabilidad emocional, inculadora de euforia coyuntural y momentos de colapso.

Hasta cierto punto lo anterior se puede comparar con la caída de la flor del cerezo, imagen explotadísima en la poesía japonesa y que en esencia se reduce a un concepto muy simple: la mayor belleza es la efímera, aquella que se desborda durante un breve lapso y se acaba:

¹⁴ Ya incidiremos sobre la importancia del agua y los espejos para el más allá en el folklore japonés.

¹⁵ Sin embargo luce a plena consciencia un cabello muy encrespado y descuidado. Sobre esto volveremos más tarde.

¹⁶ Compañera de Genji que adoptó siendo una niña. En la novela Rokujō la posee al igual que sus otras contrincantes, pero en la película de Sugii como apuntamos tan sólo se sugiere

¹⁷ La película acaba con el exilio de Genji en Suma.

¹⁸ Como el lector recordará, madrastra del protagonista Genji, y primer objeto de pasión femenina.

*Las flores de cerezo ya caen como la nieve
qué más puede pedirles el viento...*

Oshikouchi no Mitsune ¹⁹

Ante esto sólo queda la búsqueda irracional de lo transitorio –irrepetible en tanto en cuanto la experiencia nunca se percibirá igual– o bien el culto a un recuerdo constante. Según lo anterior Fujitsubo²⁰ representaría ese corto momento de perfección semejante a la caída de una flor de cerezo; pero el padecimiento derivado lo sufrió no sólo Genji, sino todas las mujeres que fueron juguete de amor en sus brazos, de las cuales Rokujō fue sin duda la más perjudicada.

Por ello es coherente que el ikiryō se manifestase adoptando la figura que tanto afligiría al protagonista hasta el final de su vida y que, finalmente, fue también el motivo de su descenso a los infiernos: un kimono rosáceo, prenda femenina por excelencia, y que se descompone en pequeños símbolos de belleza fugaz, los pétalos. Por su parte, el gran cerezo actuaría como reformulación del mismo patrón. Árbol, y por ende símbolo de fertilidad y regeneración, que es inaccesible al príncipe cuando éste intenta adentrarse en él por una cavidad que recuerda mucho a la vagina. Durante la película se suceden varias escenas en las que Genji danza alrededor del árbol cortejándolo figuradamente, en una frustrada liturgia de acercamiento a la matriz eterna de la mujer.

3. Dezaki

Al igual que sucede con la adaptación de Sugii, la serie de Dezaki finaliza con el exilio de Genji en Suma, lo cual para nada implica que la gran mayoría de sucesos

¹⁹ Compositor de *waka* y miembro de los llamados *treinta y seis poetas inmortales*. Mitsune fue además de creador literario gobernador de las provincias de Kai, Izumi, y Awaji hacia finales del siglo IX y comienzos del X. Una vez regresó a la capital fue instado a participar en la célebre compilación *Kokinshū*. Sus poemas llegaron a implantarse de tal forma en la cultura popular que muchos biombos fueron adornados con escenas derivadas de su literatura. Finalmente, uno de sus poemas fue incluido en la famosa antología japonesa *hyakunin isshu*. Para saber más, véase Miner 1985: 215.

²⁰ Recordemos que Genji llegó a consumir su amor “forzando” a Fujitsubo tan sólo en una ocasión. Fruto de ese encuentro esporádico fue el emperador Reizei. Merece la pena destacar esta escena en la película de Gisaburo Sugii, sin duda recreada con un gusto y fidelidad sublimes.

anteriores no se respeten casi con total fidelidad. Y decimos *casi* porque es cierto que el director opta por evitar algunos puntos escabrosos como puede ser el *rapto de Murasaki* –no lo olvidemos– una niña por la que, según el libro, Genji siente deseo a la prematura edad de diez años, pero que aquí es “adoptada” altruistamente al morir su abuela. Al fin y al cabo este Hikaru es el *héroe* de una adaptación dirigida a un público de perfil medio y que difícilmente llegaría a empatizar con un protagonista de gusto “tan amplio” por las mujeres. Lo anterior es tan sólo un ejemplo, pero sirve para imaginarse cómo actúa el tamiz *desmineralizador* de la serie.

En cuanto a la estética del anime, llama la atención tanto el colorido como el brillo visual de sus planos, que contrastan largamente con el tono tenue característico de Sugii. Si a esto le añadimos imágenes levemente difusas y emborronadas, como si la vista las percibiera justo después de un deslumbramiento, obtenemos una imaginería imbuida por la ensoñación y tendente al preciosismo.

Sería natural cuestionarse si Dezaki cae en el prurito de dotar al trabajo de un excesivo recargamiento, aunque a diferencia de la película de Tsuruhashi (2011) pensamos que tal voluptuosidad estética no es extraña, sino más bien natural si nos remitimos al canon del shōjo clásico. Quizá por ello este Genji sea el que mejor plasme el papel de galán mostrado en el libro, noble bellísimo, y cuya apostura arrebatava el corazón de cualquier dama con un mínimo de sentido común (Morris 2007:227).

Al hilo de lo anterior, merece la pena destacar el momento en que Genji conoce a Murasaki no Ue; durante el episodio cuatro²¹ la pequeña damita lloraba desconsolada debido a que uno de sus compañeros de juego había dejado escapar a su gorrión. Ofuscada, Murasaki escudriñaba el cielo intentando hallar el pájaro para terminar discerniéndolo entre las nubes. Corrió varias decenas de metros persiguiendo al pajarillo, cuando de pronto observó cómo se posaba en el dedo de Genji, el resplandeciente, que miraba junto a Koremitsu la escena desde lejos.

²¹ Llamado *Fujitsubo*.

Aún siendo una chiquilla que no ha dispuesto de tiempo fáctico para adquirir el gusto por los hombres o la estética, se quedó anonadada mirando a *El Príncipe* como si fuera un Dios de luz. Este recurso de mostrar un enamoramiento *prelógico* entre un hombre y una niña de apenas diez años sirve para hacernos una idea de la infalibilidad del protagonista en cuestiones amorosas, lo cual sin duda ayudará a entender mejor el sufrimiento que Genji le dispensó a Rokujō.

Por cierto, una Miyasudokoro con un trasfondo psicológico profundísimo y no sólo superior al mostrado por el resto de *rokujōs* fílmicas, sino que incluso dibuja aristas ausentes en una novela de miles de páginas. Para empezar, ya comentamos anteriormente que en el libro no se recoge el episodio donde Genji y Rokujō se conocen. Las teorías para explicarlo son varias, pero las más asentadas defienden una pérdida del rollo original o bien directamente una omisión por parte de la autora²².

Procurando remediar el problema, algunos literatos subsanaron el vacío narrativo escribiendo este episodio perdido como fue el caso de Motoori Norinaga²³ y su *Reposabrazos* (Murasaki 2006:149). Pues bien, Osamu Dezaki realiza algo parecido presentando un *capítulo dos* donde aborda sin complejos la manera en que Genji y Rokujō se vieron por vez primera: el episodio se llama *Sexta Avenida* y a nuestro juicio su valor es inestimable para terminar de configurar un personaje tan importante para nuestro estudio.

Desde el inicio de la serie ya se deja claro el amor sentido por Genji hacia Fujitsubo, y es llamativo cómo uno de los motivos más influyentes –aparte del parecido que guardaba con su fallecida madre– es el hecho de que lo instruyese en caligrafía, medida básica para calcular el valor moral de una persona en el Japón de Heian.

²² Esto lo apunta Xavier Roca-Ferrer en la nota 86 de su traducción correspondiente al episodio *Yugao*.

²³ Intelectual de mediados del siglo XVIII. Defensor del tradicionalismo japonés respecto al budismo y otras tendencias foráneas, está considerado como uno de los grandes expertos en literatura japonesa de la historia.

Así fue elevándose la fascinación por Fujitsubo hasta un nivel insano, al tiempo que se iba concretando el consabido fracaso en su relación. Lo que siguió fue una búsqueda de consuelo insatisfactoria en forma de amantes eventuales. Ninguna de ellas lo saciaba plenamente, pero cierto día, mientras consultaba rollos en la biblioteca imperial, su ahora instructor de caligrafía le mostró cierto poema ganador en un reciente certamen firmado por una mujer llamada Rokujō no Miyasudokoro. Los trazos firmes y elegantes de la dama invitaban a imaginarla sin defecto alguno, y consecuentemente Genji se propuso conquistarla aún a sabiendas de su recio temperamento y de la conocida negativa a citarse con hombres desde que enviudara²⁴.



Fig. IV. Rokujō instruyendo a Genji en el episodio inventado por Dezaki.

²⁴ Al cuñado de Genji y compañero de aventuras To no Chujo le fueron denegadas varias citas con Rokujō, ya famosa en la capital por su belleza y cultura.

Amparado en el anonimato que proporciona una tarde de tormenta, Genji acude al palacio de la Sexta Avenida y consigue contactar con Rokujō desde el jardín exterior. La dama le hace notar lo inapropiado de una visita en tales circunstancias, pero Genji contesta que *la tormenta le ha obligado a acudir a visitarla porque le incita a componer* y que no existía nadie mejor en la capital para instruirlo. Si bien a priori Rokujō se mostró hosca y renuente, al final le hizo a Genji una oferta: sería su maestra de poesía durante una sola noche, tiempo más que suficiente para comprobar si el famoso príncipe Hikaru era digno de su maestría continuada.

La poesía en Heian no sólo se ceñía a un universo cerrado de escritura y lectura, sino que también se usaba en ciertos tipos de conversaciones cultas donde los interlocutores se replicaban creativamente con el fin de demostrar su grado de sensibilidad y capacidad de improvisación artística (*uta-awase*). Este sería el formato que Rokujō puso en práctica con Genji y que reproduciremos e iremos comentando a continuación:

El estruendo de la tempestad junto al resplandor de la luna que brilla... (Rokujō).

La dama inicia la sesión genéricamente describiendo el clima del momento, y otorgando de esta forma a Genji una gran diversidad de posibles réplicas:

Su voz apagada en medio de la mortecina luz del astro, silencia también el viento... (Genji).

El príncipe no se anda con rodeos y empieza alabando a Rokujō al elevar su voz por encima de la belleza de las manifestaciones naturales, principal centro de inspiración para la poética nipona:

En un mundo silencioso el viento baila y el agua travesesa... (Rokujō).

Miyasudokoro evade el primer agasajo, pues si bien Genji piensa que la voz de la dama es capaz de silenciar el viento, ésta le recuerda que su fuerza, así como la de otros elementos que el príncipe omitió, sigue intacta. Luego, ¿de qué serviría silenciarlo?:

Y en la paz me contemplan, como tú lo haces ahora... (Genji).

Hikaru persiste en el cortejo haciéndose centro de una atención universal, tanto de parte de la naturaleza, como, según adivina por su forma de mirar y comportarse, de la Rokujō misma. En este punto Genji ya sabe que es objeto de deseo de la Dama de la Sexta Avenida:

¿Y sobre qué me detengo? En un pasado inflexible al que no puedo volver nunca...
(Rokujō).

La viuda recoge el testigo y reconoce de alguna manera su interés por Genji, pero se compadece al recordar que es viuda y que no debería mantener contacto con hombres. De ahí su encierro en la mansión y su rechazo a muchos pretendientes, entre los que según Dezaki también se encontraba To no Chujo, el cuñado del protagonista:

*He renunciado a un sueño en vigilia, cual nieve que se funde en lo alto del monte...
Consternada, sugiéreme todo lo que pudo ser y achaca lo que no es a la
inexperiencia propia del joven...* (Genji).

El príncipe parece mostrarse contrariado por la contestación de Rokujō, aunque no podemos afirmar “si su sueño en vigilia” se refiere al frustrado amor por Fujitsubo o a un desánimo dramatizado por la frialdad de su tutora. En la segunda parte sí parece que Genji insta a Rokujō a imaginar cómo sería una relación con él, y achaca una eventual negativa a su excesiva juventud. Recordemos que la diferencia de edad entre los dos personajes es de siete años:

Hasta los hombres que cumplen mil años pueden perder su gallardía... (Rokujō).

Cada vez más vulnerable ante los encantos del que *resplandece*, Miyasudokoro resta importancia a la corta edad de Genji:

Entonces el que viva diez mil veces ¿no estará tan perdido como el joven huérfano?
(Genji).

Abandonando la táctica de parecer inseguro, Hikaru le da la razón abiertamente a su compañera. El juego de seducción sigue:

Hablar del tiempo inexorable y la pérdida de juventud... ¿Y qué hay de la infancia?
(Rokujō).

Es muy relevante percibir cómo Rokujō –quizá inconscientemente– hiciese suyo el problema de la edad, acomplejada al pensar que su mejor época ya había pasado. Sin embargo, decide dejar a un lado este factor y abordar otro de vital importancia: la problemática infancia de Genji, de la que sin duda le habrían llegado muchas habladurías. ¿Sería Rokujō conocedora de la afinidad que sintió y siente hacia su madrastra? ¿Quizá hace referencia a una educación moral dispersa que derivó en un comportamiento libertino?:

Angustia, pasión, vergüenza... los rubores sobrevienen con el recuerdo. ¡Qué desorientación creer que los niños son inocentes y no sienten...! (Genji).

Genji parece aceptar la puya y pretende hacer ver que ha cambiado. De cualquier forma, también se justifica argumentando que los niños, a pesar de que a veces se pueda olvidar, pueden llegar a ser sensibles a los elementos de su entorno. Recordemos aquí cómo en la serie el pequeño príncipe besa a Fujitsubo con apenas nueve años²⁵:

Conozco que Su Excelencia sintió hondamente durante su vívida infancia...
(Rokujō).

En efecto, parece que Rokujō es conocedora de todas las circunstancias que rodearon la infancia y juventud de Genji:

Entonces el capullo quebrado por el frío y maltratado por la lluvia será la única flor bella que llegue a crecer... (Genji).

Genji defiende con este bellísimo fragmento que, a pesar de su difícil infancia y de todas las frustraciones amorosas ulteriores, llegará a convertirse en un hombre recto y equilibrado. Rokujō pareció estar esperando escuchar esto:

²⁵ Esto sucede durante el episodio uno llamado *Hikaru no Kimi*.

Cruel el mundo que no permite a las flores ser bellas por siempre a voluntad...
(Rokujō).

Mediante esta metáfora la dama admite por un lado el hecho de que Genji es en efecto una flor hermosa, y, por el otro, lamenta no estar a su altura por ser mayor que él. Nótese cómo en apenas unas segundos la actitud de Miyasudokoro cambia de un tímido amago de rechazo a no sólo disculpar la “mala fama” de Genji, a no sólo creer en todas las promesas de cambio, sino a limitar la diferencia de edad y todos los complejos inherentes como único problema para iniciar una hipotética relación sentimental:

Pues heme aquí delante de esa flor que amo... (Genji)²⁶.

Aquí el príncipe se preocupa de conjurar cualquier tipo de duda en Rokujō y admite frontalmente que la ama más allá de impedimentos menores.

Después de este encuentro otros empezaron a sucederse y la pasión de la mujer se acrecentó cada vez más. En una de las citas, el muchacho decidió hacer una propuesta de amor oficial mediante un papel doblado por debajo del kicho²⁷. Rokujō comprobó que no había nada escrito en él, a lo que Genji replicó que le fue imposible hallar las palabras adecuadas para declarar su amor desmedido. El cortejo siguió su curso cuando el príncipe manifestó el deseo de mostrarle un retrato que preparó para ella imaginando su rostro. A tal respecto debemos recordar que las reuniones entre la pareja se hacían siempre con cortinajes de por medio y a una distancia de protocolo, por lo cual los rasgos sólo se podían entrever más allá de la oscuridad de la noche y la *semilimpidez* de los visillos. En el momento que la viuda se acercó a la cortina para recoger el dibujo de la mano de Hikaru éste la sujetó por la muñeca sometiéndola y haciéndola suya. Hasta aquí el vacío narrativo cubierto valiosamente por Dezaki.

A comienzos del episodio tres —llamado *Yugao*— Miyasudokoro ya aparecía consumida por el amor en los brazos de Genji. Tal vez fue una vulnerabilidad

²⁶ Traducción propia.

²⁷ De función similar al más conocido biombo, se trata de una cortina normalmente estampada y sujeta por una estructura de madera que servía para separar partes de una misma estancia. Su uso se extendió durante el periodo Heian.

momentánea, pero la amante pronunció unas palabras que a la postre resultarían desacertadas:

El amor alberga muchos misterios. Hasta hace poco, deambulábamos por distintos senderos... sin embargo, nuestros corazones se han buscado el uno al otro. Y ahora (...) después de pasar varias noches en tus brazos, siento como si hubiese atravesado esta vereda solitaria porque mi destino era encontrarte... Eso es lo que siento... ¿No me dirás “yo también siento lo mismo”...? Incluso si es mentira... por favor, dilo.

A lo que el príncipe contestó:

*Yo también... quizá sienta lo mismo*²⁸.

Durante este fragmento destaca un *contrapicado* donde Rokujō se aferra a la espalda de Genji, que parece un gigante enfermo de frialdad e indiferencia. El abismo comenzaba a mediar entre ambos, y tras el decaimiento en la pasión del amante sobrevino el interés por Yugao, a la sazón elemento sustitutivo o mero complemento emocional.



Fig. V. Lady Rokujō, enferma de amor, abraza a Genji.

²⁸ Traducción propia.

Mientras tanto, en el palacio de la Sexta Avenida, la servidumbre comenzaba a especular sobre la retrocesión en las visitas del príncipe. Una de las noches, mientras Rokujō paseaba por los pasillos, escuchó a una asistente pronunciar lo siguiente: *nuestra señora no puede competir con una mujer más joven*. Aquí se dio el estímulo definitivo para la aparición del ikiryō en la serie de Dezaki, que a partir de ahora empezaría sus archiconocidas tropelías.

Como aportaciones principales destacan algunos diálogos breves en la línea de lo que llevamos visto. En el caso de Yugao, el ikiryō le transmite a Genji un mensaje antes de acabar con la muchacha: *una bella flor está condenada a marchitarse, al igual que una luna llena mengua*²⁹. Se observa muy claro uno de los grandes quistes que fueron capaces de pervertir la moral de una persona recta: el complejo de creerse caduca y en conjetural desventaja con Yugao. Incapaz de resistir una comparación en la que apriorísticamente Rokujō vencía en todo pero que sin embargo acabó perdiendo, decidió erradicar, ilusa, el presunto origen del conflicto. Más tarde, cuando le llegó el turno a Aoi, el fantasma se presentó en su recámara afirmando que era *una mensajera de ella misma*, en clara alusión a la separación en dos partes *diferentes* de un todo anterior, pero que finalmente albergaban anhelos similares³⁰.

Por otro lado, la importancia del sueño como vía de escape del ikiryō cobra aquí una vital importancia. En el libro este hecho se deja entrever en varias ocasiones, pero no sabíamos cómo afectaba a la salud de Rokujō. Con Dezaki el personaje se muestra somnoliento por mucho que duerma, como si de alguna manera el espíritu la incitase a descansar para poder ser libre de su cáscara de vida. De este modo, si el fantasma arremete cuando sus víctimas son más vulnerables –durante el sueño– ¿por qué no iba a despertar en circunstancias parecidas? Al fin y al cabo al ser el ikiryō una manifestación pura del inconsciente tabú es coherente que surja mientras el contenedor duerme y desestructura su moral social. Apréciase aquí la relación con el psicoanálisis de Freud y sobre todo con su obra *Interpretación de los sueños*. Al fin y al cabo el sueño siempre ha sido reconocido

²⁹ Traducción propia.

³⁰ Recordemos aquí la influencia taoísta.

como el “deseo del otro yo”: *Los sueños son un reflejo alucinatorio de los deseos y por ende una vía privilegiada de acceso al subconsciente* (Freud 2012: 82).



Fig. VI. El ikiryō sometiendo a Yugao.

4. Conclusiones. La tendencia de la Sexta Avenida

Rokujō no Miyasudokoro es trascendental en el concepto de fantasma japonés, pues configura el primer personaje sobrenatural complejo de la mitografía nipona. Lejos de los cuentecillos adoctrinantes que intentaban impedir a los niños acercarse a un río al llegar la noche, el mensaje que trasciende a Rokujō es de un calado inmenso. Detrás de ella se esconde un frontal alegato pro-feminista, así como una crítica abierta al obtuso sistema de castas de Heian. Y es que, como hemos visto, a la mujer de nada le servía alcanzar una plenitud cívica o moral, disfrutar de la excelencia artística, o ser admirada por todo el mundo si ésta caía en los brazos del hombre equivocado. Cuan terrible podría ser vivir en un mundo hecho por y para hombres.

La respuesta de Murasaki Shikibu a este contexto hostil fue escribir una obra magna donde quedase patente el desequilibrio de género. Su obsesión fue crear decenas de mujeres distintas pero patéticas a su modo, albergando cada una de ellas un conato de sí misma –Murasaki– en su caracterización. Rokujō, el paradigma de la desventaja hecho mujer, no soportó la situación como sí hicieron otras, quizá porque precisamente su mayor preparación la hacía más consciente del mundo que la rodeaba. Así, a la luz de los muchos agravios que Hikaru le dispensó creció el ente vindicador, aquel que se iría cobrando la deuda por tanto sufrimiento inoculado. Nótese la inviolabilidad de la estructura patriarcal por medio de la figura de Genji, que, en vez de ser el foco de las iras del fantasma, seguía constituyendo un objeto de deseo inalcanzable. Cuanto menos resulta paradójico.

Con el paso de los siglos Rokujō se fue convirtiendo en un rasgo folclórico nacional, en una tendencia observable tanto a escala narrativa como en lo que respecta a la imaginería del fantasma –a partir de ahora el 90% de los espectros serían femeninos (Kalat 2007: 13) –. Pero reincidimos, su principal valor es que reivindica por medio de su situación y actos un contexto crítico para la mujer, un papel que el fantasma japonés irá ejerciendo según la consciencia que la sociedad demuestre de la problemática. Y esto no tiene mayor misterio; cuando una colectividad persigue un objetivo es normal que éste se reclame por medio de las distintas expresiones artísticas, pero para ello es requisito *sine qua non* tener consciencia de grupo.

Es muy sugerente cómo tan sólo cuando la mujer japonesa vuelve a adquirir una posición social relativamente igualitaria, surgen soportes artísticos donde la profundidad de Rokujō se despliega en todo su esplendor. El Manga y el Anime son dos de los más potentes, y quizá por medio de su estudio se entienda mejor la forma en que el cuento de fantasmas japonés, ya sea literario o cinematográfico, ha tomado a este personaje como referencia –e influencia– para el aluvión de films *J-Horror* que han ido goteando desde la irrupción de *Ringu* en 1998. Si nos detenemos a reflexionar, casi en su totalidad usan fantasmas femeninos de largas cabelleras (Olivares 2005: 69) como demandantes de un cambio: el de una sociedad japonesa que al fin reconozca su histórico machismo y por fin impulse sus parciales intentos para revocarlo.

5. Referencias bibliográficas

- Barlés, Elena y Almazán, David, eds. 2008. *La mujer japonesa. Realidad y Mito*. Gijón: Satori.
- Davinsson, David. 2015. *Yurei. The Japanese Ghost*. Seattle: Chin Music Press.
- Freud, Sigmud. 2012. *La interpretación de los sueños*. Madrid: Elortiba.
- Iwao, Sumiko. 1993. *Japanese Woman. Traditional image and changing reality*. Nueva York: Free Press.
- Kalat, David. 2007. *J-Horror. The definitive guide to The Ring, The Grudge, and beyond*. New York: Vertical.
- McRoy, Jay. 2005. *Japanese Horror Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Miner, Earl. 1985. *Classical Japanese literature*. Princeton: Princeton University Press.
- Morris, Ivan. 2007. *El Mundo del Príncipe Resplandeciente*. Girona: Atalanta.
- Olivares Merino, Julio Ángel. 2005. *The Ring. Una Mirada al abismo*. Madrid: Ediciones Jaguar.
- Richie, Donald. 2005. *Cien años de Cine japonés*. Madrid: Ediciones Jaguar.
- Shikibu, Murasaki. 2006. *La Novela de Genji I. Esplendor*. Barcelona: Destino.
- Yusa, Michiko. 2002. *Japanese Religions*. Londres: Laurence King Publishing.